

西域戏剧文献综论

孙崇涛

中国古代所称的“西域”,系指现在甘肃玉门关以西的新疆和中亚细亚等地区。它是东西方文明交汇的要冲,是公元前 2 世纪汉代张骞出使西域以来开辟的“丝绸之路”的腹地。研究包括戏剧在内的中国古代西域的文学艺术,乃是丝路文化研究的重要构成部分。

20 世纪以来,有关古代西域戏剧的文献、文物不断地被发现,它们不仅为中国戏剧史学充实了新鲜而丰富的内容,也为丝路文化研究添写了新的篇章。本文将综合归纳这些文献、文物的发现及其研究状况,并提出本人的一些看法,以供丝路文化研究的学术同人参考。

一、西域的乐舞戏剧传统

西域自古以来就是歌舞繁盛之地,乐舞戏剧传统悠远而绵长。在那里发现的大量岩画中,就有表现当地人类从事早期乐舞创作的生动场面^①。另据文献记载,早在西周时期,西域就有表演歌舞戏弄娱世、技艺精巧的傀儡戏演出^②。《汉书·张骞传》曾记载汉代西域有角抵、奇戏表演。《晋书·吕光传》也曾记载当时龟兹地区的“奇伎异戏”的情形。

西域的百戏散乐,对中原汉族的剧艺发展产生过重要影响。《三才图会》称汉代百戏“大率其术皆西域来耳”。《通典》亦称中原散乐杂戏“皆出西域”。王国维在谈到西域乐舞对中原汉族剧艺的影响时,曾说:“……合歌舞以演一事者,实始于北齐。……盖魏、齐、周三朝,皆以外族入主中国,其与西域诸国,交通频繁,龟兹、天竺、康国、安国

① 如唐代巴拉塔斯集体舞岩画和库鲁克山岩画舞蹈图。有关图像及说明,参见《中国戏曲志·新疆卷》,中国 ISBN 中心,1995 年。

② 见《列子·汤问》篇有关周穆王西巡,道遇工人偃师为其表演傀儡戏的记载。周穆王,名满,约公元前 9 世纪在世。

等乐,皆于此时入中国,而龟兹乐则自隋唐以来,相承用之,以迄于今。此时外国戏剧,当与之俱入中国。如《旧唐书·音乐志》所载‘拨头’一戏,其最著之例也。”^①

隋唐时期的西域乐舞对当时的宫廷乐舞及后世中国戏曲发展的影响,则更为深远。隋代的宫廷“九部乐”中,就有西域的龟兹乐、疏勒乐、康国乐和安国乐等。那时还出现过为中原音乐做出杰出贡献的西域音乐家苏祇婆、白明达等。唐代的宫廷“十部乐”中,也有龟兹乐、高昌乐、疏勒乐、安国乐、康国乐等五部西域乐舞。此外,唐《教坊记》所列46首大曲中,也有《龟兹乐》《醉浑脱》《突厥三台》等出自西域的曲目。唐开元年间,还有盛演于宫廷的出自伊州(今新疆哈密)的《伊州大曲》。上述这些乐曲,曾经久远地影响着中国后世戏曲的音乐歌唱。光以《伊州大曲》为例:宋杂剧段数中,曾有《领伊州》《铁指甲伊州》《闹五伯伊州》《裴少俊伊州》《食店伊州》等五种。金院本名目中,也有《上坟伊州》《进奉伊州》《背箱伊州》《酒楼伊州》等四种。元曲有《伊州遍》、戏文南曲有《伊州令》《伊州三台》等曲牌。可见其影响久远之一斑。

隋唐时期西域的歌舞节目中,与中国后世戏曲表演发展有着密切关系的,除大家熟知的文献记载的“拨头”^②、“苏幕遮”^③、“兰陵王”^④等之外,散落于丝路之上的许多历史文物,也反映了这一点。这些文物如:

- A. (唐) 克孜尔石窟八十窟水人戏蛇图
- B. (唐) 吐鲁番阿斯塔那第二〇六号张雄夫妇墓绢衣戏俑
- C. (唐) 吐鲁番阿斯塔那第三三六号墓顶竿倒立木俑、狮子舞泥俑、大面舞泥俑、男女戏弄泥俑等
- D. (唐) 龟兹舍利盒苏幕遮乐舞图

这些文物生动地反映了七八世纪间西域流行的戏剧或与戏剧相关的艺术形态。如A揭示了汉代张衡《西京赋》描写的“百戏”节目之一“水人戏蛇”亦曾流行于唐代西域的遗踪。B中一对身着黄绢单衣、歪嘴斜目、翘唇瞪眼、弄愚装痴的男木俑形象,神似东晋俳优“著介帻,黄绢单衣”,“斗数(抖擞)单衣”,“以为笑”的“弄馆陶令”参军戏的表

① 王国维《宋元戏曲考》,《王国维戏曲论文集》,中国戏剧出版社,1957年,第9—10页。

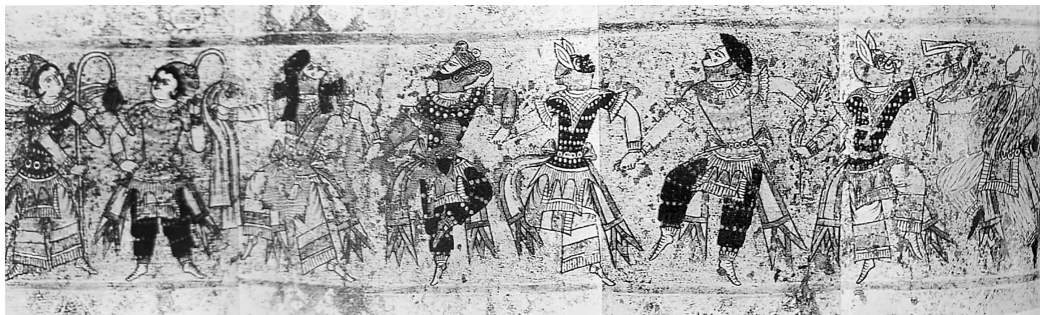
② 拨头,一作“钵头”。详见《旧唐书·音乐志》《乐府杂录·鼓架部》等所记。

③ 苏幕遮,一作“苏莫遮”“婆罗遮”,又称“泼寒胡戏”或“乞寒胡戏”。详见唐慧琳《一切经音义》卷四十、段成式《酉阳杂俎》所记。

④ 兰陵王,参见《旧唐书·音乐志》《乐府杂录·鼓架部》。“兰陵王”故事题材虽出自中原,但它用的是西域的演剧形式“大面”。《一切经音义》曾称“此国(龟兹)浑脱、大面、拨头。”可证。



唐吐鲁番张雄夫妇墓绢衣戏俑



唐龟兹舍利盒苏幕遮乐舞图

演^①。C 的一组木俑和泥俑形象,多方面地展示了中国杂戏中的杂技、假面表演,以及类似《教坊记》中所记的“踏摇娘”的角色形象。D 则全面描绘了西域广泛流行的大型民俗戏乐活动的壮观场面。这些文物为我们探索西域戏剧发展历程及其与中原汉族戏剧的关系,提供了真实而可靠的依据。

宋金时期西域戏剧发展情况,亦数见文献记载。如《宋史·高昌传》曾记北宋太平兴国七年(982),供奉官王延德抵达高昌,当时高昌回鹘王为其举行盛大欢迎宴会,“张乐饮

^① (宋)李昉等《太平御览》卷五六九,引《赵书》。

宴,为优戏至暮”。再如陶九成《游志续编》也曾记述金宣宗兴定五年(1221),金礼部侍郎古孙仲端至高昌,见到“妇人衣白,面亦衣,止外其目。间有髯者,并业歌舞、音乐。其织纴裁缝,皆男子为之。也有倡优百戏”的情景。可见当时高昌回鹘汗国歌舞百戏的盛行。

唐宋时期的佛教文学艺术,曾给丝路文艺留下极深的印迹。这除了大量表现于举世闻名的敦煌壁画和敦煌遗书之中外,也同样表现在西域的戏剧之中。下文将要叙及的20世纪以来发现的成批西域戏剧文献,无不证明了这一点。

二、西域戏剧文献的发现及研究

大部分发现于20世纪以来的成批的西域戏剧文本,为我们开展西域戏剧研究提供了非常珍贵的文献依据。现将这些戏剧文本的品种及其发现、保存和研究情况,简单综述于下,同时也附带谈谈本人的一些认识。

(一) 吐火罗文 A(焉耆语)本《弥勒会见记剧本》

关于《弥勒会见记》,我国著名学者季羨林先生在给《中国大百科全书·戏剧卷》所撰该条目的释文中,曾作这样表述“印度古代剧本。原文已佚。现存两种本子均发现于中国新疆古城废墟:一为吐火罗文 A(焉耆语)本,一为回鹘文本。”^①这里先介绍吐火罗文 A(焉耆语)本的情况。

吐火罗文 A(焉耆语)本《弥勒会见记剧本》共有两次发现。第一次是1906年德国人阿尔伯特·格伦威德尔(A. Grünwedel)率领的考察队在新疆焉耆的舒尔楚克发现的部分残篇,现存于德国。曾收在 E. Sieg 和 W. Siegling 于1921年刊布的《吐火罗文残卷》之中^②。

第二次是1975年新疆考古工作者在焉耆附近的锡克沁千佛洞北大寺发现的,共44张、88页。现藏新疆维吾尔自治区博物馆。

据一些学者研究认为,这些吐火罗文 A(焉耆语)《弥勒会见记剧本》残文,原本该是叙述未来佛弥勒会见释迦牟尼佛祖故事的戏剧剧本,而并非佛经。文本原名“MALTRE - YASAMITINATAKA”,NATAKA 梵文即是“剧本”或“戏剧”之意,而且文本

① 季羨林《弥勒会见记》释文《中国大百科全书·戏剧卷》,中国大百科全书出版社,1989年,第271页。

② E. Sieg, W. Siegling: Toch arische Sprachreste, I Band(Sprache A), Berlin, 1921. 按: 有关吐火罗文 A 本《弥勒会见记剧本》的发现、收藏、整理研究情况,各家记述微有出入。详情参阅杨富学《德藏西域梵文写本: 整理与研究回顾》一文,见杨富学《西域敦煌宗教论稿》,甘肃文化出版社,1998年。

中还有分幕、出场人物、故事发生地点等的明确说明,甚至还有类似戏曲歌唱的曲牌名称^①。果如所言,本人亦认为它有可能是一种采用歌唱形式演出的戏剧底本。

(二) 回鹘文(突厥语)本《弥勒会见记》

所谓回鹘文(突厥语)本《弥勒会见记》,系指从吐火罗文翻译成回鹘文即突厥语的《弥勒会见记》的一种文本。吐火罗(Tukhara),即中亚细亚古国巴克特里亚,中国古称“大夏”。吐火罗语包括两支方言:东部方言,西方学者称之为吐火罗语A,即中国学者习称的焉耆语;西部方言,西方学者称之为吐火罗语B,即中国学者习称的龟兹语。吐火罗语是流行于我国古代西域的古典语言。季羨林先生认为“吐火罗语的发现有重大意义。对中印文化来讲,它弥补了一些过去没有解释的环节。最早的一些汉译佛教名词不是直接从梵文、巴利文译过来的,而是通过吐火罗作媒介。”吐火罗文本《弥勒会见记》就是因此原因才得以保留的^②。

回鹘文(突厥语)本《弥勒会见记》(Maitrisimit),按照其发现地点,可分为“吐鲁番本”和“哈密本”两类,均出土于西域丝路北线的旅途之上。

1. 吐鲁番本

现知有六种残卷,均为20世纪初由德国考察队在新疆吐鲁番地区获得^③。其中按照其具体的发现地点,又有所谓“胜金本”“木头沟本”和“不详出土地点本(各二种)”之分。1957年,德国学者葛玛丽(A. V. Gabain)曾影印出版梅因茨(Maniz)科学院藏本残卷113张。1961年,她又影印出版柏林科学院藏本残卷114张,二本并附葛氏的考释说明各一册。其后,葛氏还就此陆续发表了一系列相关著作与论文,如《高昌回鹘王国:850—1250年》《吐鲁番收集品中的回鹘文印本》《高昌回鹘王国的生活》等。葛氏认为“《弥勒会见记》可以说是回鹘戏剧艺术的雏形。”此外,1958年,法国学者哈密顿在《通报》第46卷发表了根据葛玛丽刊布的《弥勒会见记》梅因茨藏本影印本所写的书评。1970年,土耳其学者色那西·特肯(Sinasi Tekin)在《德国东方学研究通讯》第16期上,发表了一篇专门讨论《弥勒会见记》成书年代的文章《弥勒会见记:一部佛教毗婆

① 季羨林《谈新疆博物馆藏吐火罗文A〈弥勒会见记剧本〉》,《文物》1983年第1期。

② 季羨林“吐火罗语”释文《中国大百科全书·语言文字卷》,中国大百科全书出版社,1988年,第390页。

③ 关于这批文献发现的详情,参阅魏长洪等编《外国探险家西域游记》(新疆美术摄影出版社,1994年)、彼得·霍普科克著《中国土耳其斯坦地下宝藏》(甘肃人民出版社,1983年)等书中的相关部分。

沙论经典的回鹘文译本》^①。

2. 哈密本

1959年,新疆牧民在哈密县天山公社脱米尔提附近的山坡上发现了哈密本,共293张、586页,保留序章及二十五章正文,另有最后两章已残缺。这是《弥勒会见记》篇幅最多、内容最为完整的一次发现。现藏新疆维吾尔自治区博物馆。根据哈密本第一章末尾的跋语,我们得知,《弥勒会见记》乃是圣月菩萨大师根据古印度语(梵文)原本,改编翻译成古焉耆语(吐火罗文)本,后来又由智护法师热塔那热克西提(Prtanraksit)再根据古焉耆语本译成这个突厥语(回鹘文)本的。关于哈密本的抄写年代,以及它是否属于戏剧剧本的性质问题,中外学者持有不同的见解(详下)。但有一点推理倒在情理之中:它若是以佛教题材的剧本焉耆语本《弥勒会见记剧本》作为蓝本改制,就不排除是戏剧剧本的可能。

上述两类语本《弥勒会见记》,都是描写弥勒菩萨求师佛祖释迦牟尼得道成佛的故事。这些故事是依据印度佛经故事(见汉译《贤愚经》卷二十《波婆离品》第五十等)演绎、加工而成。这表明中古西域丝路戏剧曾经充担着与唐代俗讲、转变、石刻、壁画、彩塑等艺术大体相似的历史使命,即印度佛教艺术以它作为媒介和中途转驿站,影响着中国各时代和各处的戏剧艺术。哈密本《弥勒会见记》序章中写到的摩诃目犍连即大目犍连,他不仅同样是敦煌变文所反复描写的对象,而且还成为中国后世戏剧,如北宋杂剧和元明以来迄今各地盛行的“目连戏”的主角。这是另一个更为突出的例子。

(三) 吐鲁番梵文戏剧残卷

20世纪初,德国人在新疆吐鲁番发现三种梵文戏剧残卷,德国梵文学者吕德斯(H. Lüders)曾予以校刊出版,取名《佛教戏剧残本》(H. Lüders, *Bruchstücke buddhistischer Dramen, kleinere Sanskrit Texte I*. Berlin, 1911)。它提供了印度文学传播并影响西域及至整个中国戏剧的研究线索。其中最主要的一部就是《舍利弗传》,全名作《舍利补特罗·婆罗加兰拿》(*Sāriputra prakarana*)。

据该本卷末题名“金眼之子马鸣所著舍利弗世俗剧”得知,此戏文是生于公元1—2世纪间的印度贵霜朝迦腻色迦(Kanishka)王的诗歌供奉马鸣(Asraghosa)菩萨所作的

^① 参见李强《中西戏剧文化交流史》,人民音乐出版社,2002年,第350页。

“世俗剧”(古印度戏剧类型名称)。马鸣是古印度佛教理论家、佛教诗人,生平不详。现在见到的许多佛教经典中都署了他的名字。另外,他还有两部长篇叙事诗《佛所行教》与《美难陀传》。他的这部“世俗剧”《舍利弗传》写佛陀的两位弟子舍利弗和大目犍连皈依佛门的故事。据中国学者研究,梵文虽是古印度语言,但这个残卷所用的文字,却是中亚婆罗谜字母。这表明,这个剧本是在新疆本地抄写的,而不是直接来自古印度的^①。据此,自然会使人进一步联想到“目连”题材在中国传播、发展、演变的历史轨迹,似是最初由印度传入西域,然后经丝路入敦煌,由戏剧演作唐代变文,北宋时期进入中原,复又搬演作“目连救母”杂剧,后来又扩散至中国南方及沿海地区,演变成为明清时期各地的“目连戏”。另外,唐代有两个乐曲名叫《舍利弗》与《摩多楼子》^②,兴许就和这个《舍利弗传》音乐或内容有关。

另两种梵文戏剧残卷,由于残缺过甚,已不知剧名、作者姓名及完整的故事内容。有人经过研究认为,从其中一种书写在棕榈叶上来判断,它传入吐鲁番的时间不会很晚,当在七八世纪之前,因为吐鲁番一带用中国纸抄写佛教经典,是始于七八世纪之间^③。

(四) 敦煌遗书中的丝路古剧遗踪

中国的部分学者曾经提出这样的研究倡议:在已经成为国际显学的敦煌·吐鲁番学中,应该增设以往被忽略的包容中华民族传统表演体系、集中国文学艺术精华之大成的中国戏曲学的分支学科,并且已开始着手这方面的课题研究,发表了有关的论文,对敦煌遗书中他们认为属于古剧遗踪的作品,予以钩沉和剖析。

有的研究者提出,敦煌遗书中部分对话体的抄本,如《下女夫词》(伯 3350、斯 3877),从其完全代言体的语言出现和类似中国戏曲剧本的书写格式来看,“很明显,这已经是一个与后世戏曲极相近似又较为完整的戏曲演出底本了”^④。

不止一位中国学者判断,敦煌遗书《太子成道经》(斯 2440)乃是一部唐代佛教戏曲剧本,并就其戏剧形态的表现作过具体剖析^⑤。

① 季羨林《谈新疆博物馆藏吐火罗文 A〈弥勒会见记剧本〉》,《文物》1983 年第 1 期。

② (宋)郭茂倩编《乐府诗集》卷七八“杂曲歌辞”。

③ 姚宝宣《试析古代西域的五种戏剧》,《文学遗产》1986 年第 5 期,中国社会科学院文学研究所。

④ 任光伟《敦煌石窟古剧钩沉》,《西域戏剧与戏剧的发生》,新疆人民出版社,1992 年,第 73 页。

⑤ 参见石路《释熊踏》(载《新疆艺术》1985 年第 5 期)、李正宇《晚唐敦煌本〈释迦因缘剧本〉试探》(载《敦煌研究》1987 年第 1 期)、黎蕾《敦煌遗书与壁画中的佛教戏曲》(载《西域戏剧与戏剧的发生》)等文。

任半塘《唐戏弄》一书,还曾披露日本学者狩野君山从伦敦所藏卷子中,抄得一佚名变文,可能即是戏曲剧本的事。任氏称,此本变文“有白、有唱”,“说白全是代言”,“其故事为贫家夫妇二人互诉困苦”,“扮夫者为僧,文内原作小字偏行曰‘佛子上’,应即此意”,“可能皆为脚色上下场之说明语”,其形式与元剧“可谓全无差别”。故而他认为,这是“和尚俗讲中,插入贫家夫妇互诉困苦之一幕戏剧”,“足证当时之戏亦必有本”^①。

另外,还有一些中国学者认为,像《维摩诘经讲经文》(京光 94、伯 3079 甲)、《八相押座文》(斯 2440)等,亦都颇类戏曲脚本。此类见解较多,不一一赘述。

(五) 维吾尔文学名著《福乐智慧》

《福乐智慧》是西域喀拉汗王国时期的著名维吾尔族文学家玉素甫·哈斯·哈吉甫于 1069—1070 年间所著。这部长达 13 000 余行的诗体结构的巨著,从伊斯兰教的教义、道德出发,塑造了“日出”(国王)、“月圆”(大臣)、“贤明”(月圆之子)、“觉醒”(大臣的族人和修道士)四个人物形象,分别代表“公正”“幸运”“智慧”和“知足”,表达了作者的政治思想和哲学观点。《福乐智慧》篇幅宏伟,结构完整,语言丰富,韵律优美,且采用问答对话形式,很像一部剧诗,故一些学者认为它是可供演出的剧本^②。

《福乐智慧》现存三个抄本。一为维也纳本,1439 年用回鹘文抄成,现藏维也纳国立图书馆;一为开罗本,用阿拉伯字母抄成,现藏埃及开罗凯迪温图书馆;一为纳曼干本,或称费尔干纳本,约抄写于 12 世纪末 13 世纪初,比较完整,现藏乌兹别克斯坦科学院东方学研究所。1947 年,土耳其学者曾将三种抄本加以汇校,出版了拉丁字母标音转写本,最为完整。1984 年,中国民族出版社也出版了拉丁字母原文转写和现代维吾尔语诗体译文的合刊本。

(六) 其他

除上述之外,近代南疆还出土了另一部分用古代龟兹语——焉耆语写成的唐代戏剧残卷,如《难陀本行集剧本》(*Nandacaritanātāka*),以及关于 Aranemi 国王的剧本残卷^③。

① 任半塘《唐戏弄》,上海古籍出版社,1984 年,第 1103—1106 页。

② 如德国女学者葛玛丽、意大利学者阿·包穆巴奇及维吾尔族学者乌铁库等就曾持这种见解。参见李强:《中西戏剧交流文化史》,人民音乐出版社,2002 年,第 659 页。

③ 耿世民《古代维吾尔语佛教原始剧本〈弥勒会见记〉(哈密写本)研究》,《文史》第 12 辑,中华书局,1981 年。

中国国内尚未对它进行深入研究。

另外,西域丝路戏剧情况,除体现于上述剧本、文书等文献发现之外,在大批遗留的石窟中的壁画、雕塑、题记及建筑中,也同样得到反映。有关这方面的研究,也有待作进一步的开展。

三、西域戏剧文献引申的话题

关于中国戏剧产生和形成的年代,中国学术界曾有多种多样的说法,但有一点是以往比较普遍认同的见解:12世纪初最先在浙江永嘉(温州)形成的“永嘉杂剧”即早期“南曲戏文”,后称“南戏”,是中国民族传统戏剧艺术——戏曲的最早的较为成熟的形式;它现存的最早剧本,即保留于明《永乐大典》卷13991之内的大约编定于13世纪初(南宋中期)的温州“九山书会”创编的《张协状元》戏文^①,同样也是中国现见最早的较为成熟而完整的剧本。这些见解,在西域戏剧文献披露之前,很少被人怀疑。

西域戏剧文献的发现,特别是1959年规模宏大的新疆哈密本《弥勒会见记》(回鹘文本)的披露,使许多学者提出类似这样的说法“它不仅是我国维吾尔族的第一部文学作品,同时也是我国各民族(包括汉族)现存最早的剧本。”^②“吐火罗语的发现有重大意义”,“对中国文学史来讲,它保留了一些剧本,比如长达二十七幕的《弥勒会见记》剧本,比用汉字写成的剧本早六七百年”。^③

于是,与此说法是否成立的两个相关的问题便应运而生,成为中外学者必须认真探讨的课题:一是哈密本的写定年代;二是哈密本是否属于戏剧剧本。

关于哈密本的抄写年代,中外学者有许多不同的见解,不同主张的时间跨度,从最早的8世纪到最晚的11世纪^④。而这些不同的见解和主张,将哈密本写定年代确定在“永嘉杂剧”诞生及《张协状元》编创之前,则是一致的。如此,便会使人产生这样的认识,得出这样的结论:在中国汉族创造完整的民族戏曲形式之前,我国边陲的西域少数

① 关于《张协状元》创编的年代,详见拙著《回鹘集》中《〈张协状元〉与“永嘉杂剧”》一文所考,北京时代华文书局,2016年。

② 耿世民《古代维吾尔语佛教原始剧本〈弥勒会见记〉(哈密写本)研究》,《文史》第12辑,中华书局,1981年。

③ 季羨林“吐火罗语”释文《中国大百科全书·语言文字卷》,中国大百科全书出版社,1988年,第390页。

④ 参见伊斯拉菲尔·玉素甫等著《〈弥勒会见记〉研究》(载新疆人民出版社1988年版《回鹘文弥勒会见记》卷首)及前注耿世民等文。

民族已有了较为成熟的戏剧样式,并且还流传有较完整而成熟的戏剧剧本《弥勒会见记》。

与此认识不同的是,某些学者并不认同哈密本《弥勒会见记》是戏剧剧本,认为它只是佛经宣讲或讲唱文学底本。如史学家冯家升说,“这部书叫《弥勒三弥底经》”;西域文字学者李经纬说,“这里的《弥勒会见记》《弥勒会见经》和《弥勒三弥底经》等名称,实际上都是同一种回鹘文佛经的不同译名”。^① 戏曲理论家沈尧认为,哈密本“不能划入戏剧文学”,而应属于“叙事文学中的讲唱文学”^②。也有个别学者持一种比较宽泛而折中的见解,如戏曲理论家曲六乙认为,它“的确是叙事说唱文学作品,但不能就此证明它与戏剧无关,否定作为戏剧演出底本的可能性”,这是因为中国的许多剧本“都具有叙事说唱文学作品和戏剧演出底本的双重属性”,“许多剧种的剧本文学脱胎于说唱文学。更有甚者,借用说唱文学本就可以搬到舞台上进行演出”^③。笔者认为,尽管有关哈密本的写定年代和性质问题还需做进一步的深入研究,但曲氏的这一立论根据——许多中国戏剧剧本往往具有说唱文学和戏剧演出底本的双重属性——倒是符合中国文艺创作的实际^④。

围绕着哈密本《弥勒会见记》而展开的这些讨论,实际上也给我们的丝路文化特别是有关西域文学艺术的历史研究,提出许多重要课题。诸如:印度佛教文化与丝路文化关系如何;怎样评价西域文学艺术在整个中国文学艺术中的历史地位和作用;作为多民族的中华戏剧文化,它的历史源头和发展历程应该如何书写;等等。我们期待有更多的中外学术同人深入这些方面的研究。

西域戏剧文献的发现,给予我们的一个重要启示是:中国作为幅员辽阔、民族众多的文明古国,她的戏剧文化也同样绚丽斑斓。故对中国戏剧源头及历史的探讨,我们应该持有更开放而多元的观念。不然的话,见解容易顾此失彼,或以偏概全。

若以开放的眼光看待中国戏剧起源与历史问题,我们将不再只囿于孜孜推究南、北曲(剧)的来源及孰先孰后、孰兴孰衰、孰源孰流等一类问题。西域戏剧文献,尤其中古佛教戏剧《弥勒会见记》的发现,其重要意义是向我们展示了一幅中华古老戏剧历史系

① 《新疆戏剧文化》(资料汇编,《新疆戏剧史》编委会编,第3、7页。

② 沈尧《弥勒会见记形态辨析》,《戏剧艺术》1990年第2期。

③ 曲六乙《宗教祭祀仪式:戏剧发生学的意义》,曲六乙、李肖冰编《西域戏剧与戏剧的发生》一书代序,新疆人民出版社,1992年。

④ 具体事实与理由,可参阅拙著《风月锦囊考释》(中华书局,2000年)第226—230页有关戏曲剧本与“词话”关系问题的探讨。

由相对独立、互相连接、彼此互动的“四大板块”戏剧文化共同构成的斑斓图像。这“四大板块”戏剧文化,即以北曲杂剧为代表的中原戏剧文化、以南曲戏文为代表的东南沿海及其腹地戏剧文化、以少数民族戏剧为代表的西南戏剧文化和以佛教戏剧为代表的西北内地戏剧文化。其中,不为传统戏剧观念所看重的西北戏剧文化,却最早架起了沟通中西戏剧文化的桥梁。随着印度佛教东传的洪流,带着浓烈佛教文化元素的西北戏剧文化,沿着“丝绸之路”西行方向,驻足于西域地区;其中渗透到中原的一部,经由朝鲜半岛,传至日本列岛,对接印度佛教思想与艺术因子,连接起南亚、中亚、东亚的戏剧文化,构成了一条共性鲜明的“东方戏剧文化链条”^①。因此,我们看待中国戏剧历史问题,应将它置于整个东方文化乃至对比西方文化的宏观背景中加以考量。

除此主要“四大板块”戏剧文化之外,大中华的戏剧文化,还应包纳散布我国东北、中南、华南各地区以及个别地方流行的,诸如二人转、花鼓戏、花灯戏、采茶戏、山歌戏、民歌戏、调腔戏、琴曲戏、祭祀戏、仪式剧等各种民间歌舞杂戏,它们都是构成色彩斑斓、种类繁多、源头不一、个性各异的中华民族戏剧大家庭的成员。这才是我们“中国戏剧”真实意义的宏观概念,也是我们中华戏剧史无容以偏概全、挂一漏万的书写对象。

“中国戏剧”概念,不等同于“中国戏曲”概念。“中国戏剧”概念范畴相当宽泛,凡是扮演故事,具有戏剧的假定性与可复制性的一切表演艺术,皆可归入“中国戏剧”范畴。其历史源头可以追溯到很早,如某些先秦歌舞节目和周秦优戏,都不妨纳入我们考察中国戏剧历史的视野之中。当然,已经具备大型文学脚本,人物、故事、场景俱备,融表演、歌舞、代言说白等手段为一体的西域佛教戏剧,更不应当被置于中国古代戏剧范畴之外。“中国戏曲”应看作是经过漫长历史结集、复合,由诸多艺术品种源头流汇形成,终成为中华民族最主要戏剧样式的中国戏剧。以概念外延界定,“中国戏剧”包括着“中国戏曲”;用概念内涵定性,“中国戏曲”不等同于“中国戏剧”。因此,谈论中国戏剧(戏曲)历史或起源等问题,切要严格区分“中国戏剧”与“中国戏曲”这两个既相联系又不相同的观念。

中国戏曲是艺术高度综合、品性极为独特的民族戏剧样式。它的形成是众多艺术源头流汇的结果,走的是一条“多元归一”的历史路径,这跟西方某些戏剧单元起源于宗教、祭祀或游戏等情形是很不相同的。故以西方戏剧起源理论,去套用中国戏曲起源

^① 参见拙文《中国戏曲本质论——兼及东方戏剧共同特征》第四节“东方戏剧文化链条”,《回眸集》,北京时代华文书局,2016年,第15—21页。

问题,是没法得到圆满解释的。近些年来,为数不少的中外戏剧学者,颇费心力地去搜罗各地“祭祀戏曲”或“仪式戏剧”材料,用以论证“中国戏曲起源于宗教”说,在我看来是徒劳的。就中国戏曲艺术构成的某一成分——或故事,或表演,或歌舞,或杂技,或程式,等等——去推究其最早来源,从而得出中国戏曲系由某一元素中萌生的种种结论,都犯了同样的以单元代替多元、以局部涵盖全部的“瞎子摸象”式的以偏概全的错误。故而,我们在把西域佛教戏剧看作是吾中华民族戏剧大家庭中的一位重要成员的同时,又应该严格区分它同我们习惯认定的中国传统戏曲性质之不同。某些研究、讨论西域戏剧文献的论者,竟赫然指称它就是“中国戏曲”,是很不妥当的。